

Guillermo Fantoni

***Berni entre el surrealismo y Siqueiros:
figuras, itinerarios y experiencias de
un artista entre dos décadas***

Rosario, Beatriz Viterbo | Editora UNR
2014 | 355 páginas

Por **María Cristina Fukelman**

María Cristina Fukelman es magister en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Nacional de La Plata y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas. Es investigadora en historia del arte, en los últimos años ha dirigido proyectos sobre el campo artístico contemporáneo de la ciudad de La Plata y actualmente se desempeña como profesora titular en Historia IV y V; profesora Adjunta en Arte Contemporáneo en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Realiza las tareas de dirección de becarios e investigación en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano en FBA, UNLP.

Correo electrónico: mcfukelman@gmail.com

El aporte de este amplio y minucioso trabajo de investigación reside en rescatar las continuidades en la obra de Antonio Berni en diversos niveles. Esta exploración se ha centrado en volver a situar y valorar la obra de Berni en el ámbito de las primeras vanguardias y considerar las prácticas articulando la estrategia estética y política en su Rosario natal, luego de su estadía en Europa, entre los años 1925 y 1928. El lapso comprendido entre 1920 y 1936 es significativo en el itinerario de Antonio Berni, ya que los acontecimientos de esta etapa colaboraron con la constitución de los rasgos que instituyeron su imagen en el arte argentino del siglo XX.

Por tal motivo, este libro se extiende fundamentalmente entre esas dos fechas que limitan, de manera precisa, el primer gran segmento de su vida artística. La primera, indicando el ingreso al campo del arte a través de una serie de muestras individuales que tuvieron un inusitado reconocimiento y la conversión del pintor adolescente en una joven promesa para la ciudad de Rosario. La segunda, señalando la consolidación de un ciclo a partir de la radicación definitiva del artista en Buenos Aires, donde a mediados de ese mismo año publicará el artículo fundacional de su propia elaboración estética, el Nuevo Realismo.

Este libro se halla organizado a partir de una introducción, donde se relevan las numerosas publicaciones sobre Antonio Berni, se describen los trayectos recorridos por el artista a partir de los estudios realizados por reconocidos historiadores del arte, se enumeran catálogos de exposiciones y se incluyen las investigaciones realizadas por Guillermo Fantoni en relación a la constitución de vanguardia rosarina. En este ítem se reseña, a modo de presentación, los objetivos medulares, señalando aquellos aspectos no abordados en las investigaciones previas de diversos historiadores del arte que admiten nuevas interpretaciones.

A continuación de la introducción, el texto se organiza en cinco capítulos y una coda final, narrando distintas direcciones de la formación y experiencias de Antonio Berni.

El primer capítulo, “Maestro generoso y niño prodigio”, atiende a los recorridos iniciales en la formación del artista a través de las publicaciones de la época, la constitución del campo artístico y su autonomía en la ciudad de Rosario. Sintetiza los años de instrucción como alumno aventajado, la cualidad y formación de sus maestros, influenciados por el modernismo catalán, el impresionismo, puntillismo y las prácticas a *plain air*. El autor destaca las precisiones y omisiones señaladas por Berni en sus entrevistas referidas a la etapa de su formación estética. Se relata, también en tono ameno, la trayectoria plástica de su amigo y compañero Luis Ovrard. A partir del análisis de las

publicaciones de la prensa, se dan a conocer las modificaciones en el trato sobre la figura del artista, quien devino de joven y brillante alumno a pintor autodidacta, del apoyo inicial sobre las obras y participación en los Salones de la época al rechazo de las agrupaciones tradicionales ante la vanguardista producción plástica a su regreso de Europa, manifestadas en la prensa local. En referencia a la constitución del grupo Nexus se realiza un breve relato complementando las publicaciones de vanguardia y la influencia de las vanguardias europeas, y las nociones de Raymond Williams referidas a la constitución del campo.

En el segundo capítulo, “Amplitudes geográficas y concepciones extravagantes”, expone las valoraciones que Berni realizara de su viaje a Europa y su estadía en Madrid, París y Florencia. El contacto visual con los maestros europeos desde el renacimiento hasta el siglo XX: Piero della Francesca, El Greco, Velázquez y Goya, y cuan significativos fueron en su formación estética. Las observaciones realizadas por Berni de las ciudades españolas Madrid, Toledo, Granada, la Alhambra, se evidencian a través de la correspondencia del artista y en la elaboración de sus experiencias en las obras pictóricas realizadas. A. Berni compartió, con artistas argentinos en París, tanto vivencias como la admiración a las nuevas propuestas. El llamado grupo de París, constituido por Aquiles Badi, Horacio Butler, Lino Spilimbergo y Basaldúa, se constituyó por experiencias compartidas y afinidades estéticas. Las influencias que Berni recibió en los talleres de André Lothe y Othon Friesz, se explican por su predilección constructivista y las estructuras geométricas en los paisajes urbanos, naturalezas muertas y desnudos. Se destaca en este capítulo la posición de A. Berni, quien era consciente de que los cambios en el campo artístico se correspondían con el movimiento social contemporáneo, la modernidad urbana y un cambiante ritmo de vida.

La descripción de las influencias que recibiera el grupo de París por las vertientes estéticas insertas en las vanguardias europeas, se complementa con la crítica y comentarios desaprobatorios hacia los artistas citados en “La Prensa” y “La Nación”. Estos comentarios se referían a las obras pictóricas expuestas en 1928 en Amigos del Arte, en el “Primer Salón de Pintura Moderna Argentina”. El panorama del campo artístico de la época, la descripción de obras y someros análisis de la crítica acerca de exposiciones realizadas por Berni en Rosario, Buenos Aires y en el extranjero, es completado con la descripción sobre el aporte de los maestros clásicos, el uso de la fotografía, la influencia del fauvismo y, sobre todo, el surrealismo.

Hacia 1928 Berni estableció una amistad prolongada con Luis Aragon, “un vínculo que permitió a Berni no solo internarse en el terreno de las experiencias estéticas más audaces, sino también contactarse con grupos y activistas contrarios al colonialismo y

el imperialismo" (143). Si bien no existen pruebas de la participación activa de A. Berni en las actividades antimperialistas de 1931 realizadas en París, en el plano específicamente estético mantuvo vínculos con Salvador Dalí, Luis Buñuel, André Breton, Tristán Tzara, Paul Elouard y Luis Aragon, y la indubitable influencia de De Chirico, que no fuera reconocida explícitamente por Berni. En los textos biográficos de Horacio Butler se relata el casamiento de Antonio Berni con Paule Cazenave, joven estudiante de escultura en el taller de Antoine Bourdelle y activa simpatizante del partido comunista, orientación política compartida por Berni. Ideología que Butler no compartiera, lo cual se hizo manifiesto a partir la instalación de A. Berni en Rosario hacia fines de 1931, y en sus posteriores participaciones en la revista *Brújula* dirigida por Rodolfo Puiggrós. La postura de Antonio Berni aludía a una alternativa estética y política que aspiraba a expandirse más allá del campo artístico, avanzando sobre asuntos sociales y políticos, culturales y morales.

El tercer capítulo, "Aventuras de un precursor: sueño y realidad", refiere inicialmente a la primera exposición realizada a su vuelta de París, cuya tendencia manifiesta el incipiente desarrollo de una serie de actividades estética y políticamente arriesgadas en la década del treinta para la sociedad argentina de aquella época. Durante esos años el surrealismo y una nueva forma de realismo alejaron a A. Berni de las modalidades que había compartido con el grupo de París. La liberación de la imaginación ligada a la realidad, la fusión del arte y la vida, la superación del formalismo estético, resultan imprescindibles para comprender la penetrante mirada sobre el mundo del artista al explicitar el *Nuevo Realismo*.

La descripción de las obras presentadas en la exposición de 1932 en Amigos del Arte; la enumeración de las obras rechazadas y no expuestas; los testimonios de L. Ouvrard en relación a los cambios que experimentara A. Berni a su vuelta de Francia; el uso del collage; la crítica de José León Pagano y la crónica en retrospectiva que realizara el mismo A. Berni, dan cuenta del ambiente del campo artístico de aquella tensa década del treinta. El Surrealismo fue, según las palabras de Berni, "una nueva visión del arte y del mundo", con una recepción limitada a los integrantes de círculos de iniciados. La vanguardia artística literaria formulada por el periódico *Martin Fierro* asimiló el surrealismo muy selectivamente, sobre todo desde lo formal.

El texto desarrolla una serie de análisis de obras pictóricas y collages, atendiendo la representatividad en clave surrealista, el montaje, la reiteración de elementos iconográficos, el erotismo y la muerte. Reminiscencias y citas de la obra de Giorgio De Chirico en los edificios clásicos, muebles en los valles, personajes mutilados, las llaves, las pesas y, por sobre todo, el sentimiento de opresión. "El paisaje urbano y los recorri-

dos sobre éste le proveyeron al artista los materiales, las situaciones y los objetos que junto a los recuerdos y experiencias de vida se yuxtaponen en sus composiciones” (191).

En el final de este capítulo se expone el influjo que recibió A. Berni de la realidad circundante, producto de la crisis internacional de 1929, la miseria y pobreza redimensionada en nuestro país por la dictadura iniciada en 1930. Esta situación social y política de fuerte impacto en el artista, aunada a la militancia comunista, dieron como resultado la reafirmación de sus convicciones y suscitaron un cambio en su orientación estética, generando una formulación nueva en clave realista. Su trabajo se concentró en Rosario, aunque es relevante en su obra la llegada al país —en 1933— de David Alfaro Siqueiros, quien lo influenció para “enlazar el arte, la vida y la política, discutir el proyecto ideológico redefiniendo las relaciones entre arte y sociedad, ser modernos y revolucionarios” (203).

El cuarto capítulo, “El abanderado de un Nuevo Realismo: alternativas de una doble militancia”, se inicia con la descripción de la actividad pública de un grupo de artistas plásticos e intelectuales en Rosario, movilizadas por la situación de la Guerra Civil en España y la expansión nazi en Europa. Estas acciones se complementan con la labor destacada de A. Berni en la “Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos”, y la creación de una incipiente orientación estética llamada Nuevo Realismo. La crónica de Leónidas Gambartes sobre su experiencia en el campo artístico rosarino y la inmersión de los jóvenes en las corrientes artísticas e intelectuales de la época, dan cuenta de la identificación con las vanguardias y la adhesión a la figura innovadora de Siqueiros, quien en su paso por Buenos Aires había suscitado adhesiones y rechazos por igual, en los intelectuales y artistas, escenario registrado en los debates de *Crítica* y la revista *Contra*. D. A. Siqueiros había llegado a Argentina con la reformulación técnica y el afianzamiento ideológico que había llevado a cabo en el “Bloc de Pintores de los Ángeles en California” con intenciones de profundización para revertir las tendencias políticas de las grandes masas. El clima de esa época se vislumbra, con el surgimiento de la revista *Contra* en abril 1933, revista de corte comunista donde se presentaron diversos artículos, obras de artistas argentinos y extranjeros de vanguardia, con la intención de promover un espacio cultural. En el último número, ya que fue cerrada por la publicación de un poema de R. González Tuñón, se publicó el “Manifiesto de la Unión de Escritores y Artista Revolucionarios” de Rosario, quienes promueven una clara definición política y la constitución de un arte proletario. Esta tendencia floreció en las realizaciones de A. Berni al año siguiente, junto a sus seguidores jóvenes y estudiantes.

En este capítulo se describen las exposiciones, los participantes, los temas y técnicas; la referencia surge a través de las citas de Juan Grela sobre el ambiente cultural de

Rosario, la fundación de *Refugio*, un espacio que reunió artistas de diferentes escuelas, y la acción de A. Berni con la “Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos” en la sede de *Refugio*. Hacia 1935 se constituyó una escuela taller alternativa al sistema de academias, ya que en Rosario la enseñanza artística aún seguía siendo privada. Los miembros de la Mutualidad tenían el propósito de transformar los sistemas de pedagogía artística, con la intención de construir lazos solidarios y de ayuda mutua, mediante la transferencia de conocimientos y experiencias previas, apuntando a la ruptura con el individualismo y las jerarquías. En referencia a los temas y soportes, se priorizaba la enseñanza de la pintura en gran formato, con el propósito de representar la realidad mediante el uso de la fotografía en el mural, para la cual la influencia de David Alfaro Siqueiros fue indubitable. En segundo término, “grabados en madera y linóleo que se incluían en afiches y publicaciones partidarias constituían las manifestaciones más evidentes de una gráfica política vinculada a la militancia comunista” (242).

Presentado el clima de época con el surgimiento del nazismo en Europa y la reagrupación de los partidos políticos en defensa de la democracia, se describe el Salón de Otoño de 1935 en Rosario, reaparición tras tres años de inexistencia, donde La Mutualidad se presentó en bloque con temas que expresan la vida proletaria, la libertad, el avance del fascismo y la guerra. La crítica porteña, de la mano de José León Pagano, fue reprobatoria, bajo el argumento de la autonomía artística y en nombre de la belleza.

Hacia el final de esta interesante sección se presenta un texto publicado en el diario *La Capital* de Rosario, sintetizando toda la actividad de la Mutualidad, publicado en 1936, y, a modo de corolario, se describe el cierre de esta agrupación de artistas y estudiantes hacia 1937, cuando A. Berni, Calabrese y Roger Pla se radican en Buenos Aires; Juan Grela queda a cargo de la filial de Arroyito, un poco desprotegido de los mentores de la agrupación central.

El quinto y último capítulo, “Opciones estéticas y líneas de vanguardia”, refiere a las opciones estéticas y las líneas de vanguardia recorridas por A. Berni, quien, luego de las experiencias realizadas en los años previos a 1936, concibió una forma de arte que establece un nexo entre la experiencia modernista anclada en el surrealismo y las impactantes realidades vivenciadas por aquellos años, plasmada en el Nuevo Realismo. Esta línea estética se presenta mediante la cita de párrafos específicos del manifiesto, publicado en 1936.

El autor realiza una exposición de las ideas de Berni sobre su praxis, sobre la experiencia de la Mutualidad, acerca de la presencia y actividad de D. A. Siqueiros en Buenos Aires referido a “Ejercicio Plástico”, mural ubicado en la quinta de Natalio Botana, los

lugares ideales de producción de murales y la función social del arte. La transcripción de emotivos recuerdos autobiográficos de la niñez de A. Berni publicados en la revista *Crisis* en el año 1986, se corresponde con ciertas representaciones pictóricas de la naturaleza y la cultura coligados a la mujer y al hombre respectivamente, sin abandonar las reflexiones sobre la influencia de De Chirico y su impronta en obras de A. Berni.

La influencia de paisaje social en la obras de gran formato, así como el uso de la fotografía y el fotomontaje, forman parte de los análisis referidos a “Desocupados y Manifestación”, consideradas las obras fundacionales del Nuevo Realismo. Es preciso destacar las referencias al estudio de los modelos potenciales de artistas europeos, de la pintura metafísica, de la iconografía clásica y cristiana, de bocetos y grabados del mismo A. Berni, la disposición de los personajes y la elección de diversos escenarios del paisaje urbano de Rosario natal. La genealogía de las obras del artista se examina exhaustivamente y se confrontan estudios de diversos historiadores del arte con el objetivo de inferir cómo la cotidianeidad del artista se halla anclada en ejemplos específicos de su producción pictórica.

La coda denominada “Torsiones” se constituye a partir de una síntesis de los temas tratados, rescatando los tópicos fundamentales y los objetivos logrados. Se puede citar, a modo de una doble síntesis, la institucionalización del campo artístico en Rosario, la presencia de la historia en la conformación de la pintura de vanguardia en la obra de Salvador Dalí y Giorgio de Chirico, el desarrollo del surrealismo y su anclaje en situaciones críticas; el nacimiento de una forma de realismo en el interior de la series surrealistas, la influencia de ideología comunista a partir del conocimiento y amistad con Luis Aragon. En el derrotero de Antonio Berni es necesario aludir al impacto de la figura de D.A. Siqueiros en la conformación de la Mutualidad, así como la influencia de los planteos técnicos e ideológicos procedentes de una versión particular del muralismo mexicano. En la obra de A. Berni es necesario recordar la significación del realismo mágico alemán, la relevancia de la historia, la cita de la iconografía clásica y cristiana, el rol de los escenarios rosarinos y la realidad social circundante.

El texto de Guillermo Fantoni es un estímulo para conocer la obra de Antonio Berni en una época especialmente dinámica, social y culturalmente, de nuestro país y de las principales naciones europeas donde se modificara el mapa político mundial. Este libro presenta una investigación necesaria y rigurosa para aquellos investigadores y estudiantes de historia del arte argentino interesados en las vanguardias de nuestro país. Asimismo nos recuerda que ciertos temas siempre pueden revisitarse para descubrir significaciones y aportes ignorados en la historia del arte argentino, y se lo puede considerar un estímulo para desarrollar futuras investigaciones.